الفصل الأول

[دلالة الصوت]

دلالة الصوت

يلعب الصوت دوراً مهماً فى إبداع المعنى فى الشعر الجاهلى. وقد استعان الشاعر الجاهلى بعدد من المؤثرات الصوتية Sound effects فى عرض معناه والإيحاء به وتصويره، بحيث يمكننا القول ــ فى اطمئنان ــ بأن الشاعر الجاهلى قد جعل من الصوت ــ فى أشكاله التى سنعالجها ــ عنصراً إبداعياً تصويرياً مهماً.

وكما يقول جارى Gurry، فإن «الذى يجب ألا يغيب عن بالنا أبداً فى تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة. هو ربطه بالعناصر التى تنشىء لنا وحدة واحدة. ولذلك، فإن التأثيرات الصوتية ينبغى أن تدرس دائماً مرتبطة بالمعنى، والفكرة، والتخيل، والإيقاع» (١).

ويمكننا ــ هنا ــ التميز بين صورتين أساسيتين للتأثيرات الصوتية فى الشعر الجاهلى، وهما:

(١) المحاكاة الصوتية.

(٢) التقسيم والموسيقى الداخلية.

وكما أسلفنا القول، فإن لهاتين الصورتين ميزة القيام بوظيفة تصويرية Imaginative Function، أى الإفصاح عن المعنى وتصويره،

---

(1) Gurry, P. The Appreciation of Poetry, p. 73

وإن اختلفت إحداهما عن الأخرى فى طريقة التصوير تبعاً لاختلاف الوسيلة ، ونحن نختلف كذلك فى استجابتنا الانفعالية لتلك الوسائل Emotional Response

إن لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر فى أدق حالاتها ، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثرى اللغة ثراء لا حدود له . ولا تترك تلك الظلال ــ باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبية فى العمل الفنى اللغوى ــ تحت حكم الإلقاء ، وإنما ترتبط ارتباطاً غير مباشر بالمضمون الشعورى المتشكّل (١) .

وتتجلى ميزة ارتباط بعض الأصوات اللغوية بظلال المعنى فى الشعر الجاهلى ، لاسيما فى إطار ما نسميه بالمحاكاة الصوتية ، على نحو معقد متشابك ، فلننظر كيف كان ذلك ؟

(١) المحاكاة الصوتية :

والمحاكاة الصوتية Onomatopoeia ــ كما يقول أولمان Ullmann ــ نوع من التوافق (أو الهارمونى) بين العلامة اللغوية ومعناها (٢) . والشعر أكثر فنون القول احتياجاً إلى هذا (الهارمونى) باعتبار وظيفته التأثيرية ، ولبناء مضمونه على الدلالة الإيحائية .

ومحاكاة الأصوات للمعنى أو لأشياء غير لغوية ، إنما هى طاقة خالصة للغة ، وإن كان الصوت المحاكى لا يصور الشىء الموصوف تماماً ، وإنما يحاكى نشاطه وفعاليته محاكاة كلية ، وذلك لأن المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل ، يخرج عن نطاق اللغة . وهنا يقوم التشكيل اللغوى العضوى بنقل السمات العامة للظاهرة التى

---

(1) Seidler, H. Allgemeine Stilistik, S. 235

(2) Ullmann, Stephen, Meaning and Style, p. 15

يحسها المستخدم ــ فى ذلك الفعل ــ إلى أصوات لغوية تؤثر ــ بالتالى ــ فى فهم المعنى وتحديده فى العمل الفنى اللغوى .

إن ناتج تلك المحاكاة ــ فى النهاية ــ هو الإحساس الجمالى الحركى ، والتخيل الجمالى الحركى (١) ولذلك ، فإن المعنى الذى يحاكيه صوت أو أكثر يمكن تسميته باسم (المعنى الصوتى أو الفونولوجى Phonological Meaning) .

ويمكن أن نطلق على هذا النوع من الدراسة التسمية التى ابتكرها فيرت Firth ، وهى (جماليات الصوت Phonaesthetic) (٢) .

وإذا كان ليتش Leech قد لاحظ أن بعض الأصوات ــ كالصوت المهموس / S / ــ تتمتع بقدر من الإيحاء الكامن Potential Suggestibility (٣) ، فإن ابن جنى (ت ٣٩٢ هـ) قد سبقه إلى ذلك منذ أكثر من عشرة قرون ، حين تحدث عن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، ويقول :

« فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم ، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها ، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها ...

ومن ذلك قولهم : خضم ، وقضم . فالخضم لأكل الرطب ، كالبطيخ والقثاء ، وما كان نحوهما من المأكول الرطب . والقضم للصلب اليابس ، نحو : قضمت الدابة شعيرها ، ونحو ذلك .. فاختاروا

(1) Firth, J., R., The Tongues of Men and Speech, p. 178.

(2) Firth, J., R. Papers in Linguistics, p. 194

(3) Leech, G., N., A Linguistic Guide to English Poetry, pp. 96 - 97.

الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث » (١).

وتنقسم المحاكاة الصوتية إلى قسمين:

(أولهما) ما يعرف باسم المحاكاة الصوتية الأولية أو الأساسية Primary Onomatopoeia وتبدو إذا إشتملت الكلمة على صوت يحاكى الحدث.

و(الآخر) المحاكاة الصوتية الثانوية Secondary Onomatopoeia، وتبدو عندما لا تكون المحاكاة ظاهرة صوتية، وإنما توحى بنية الكلمة بالمعنى العام، كما نرى فى بعض الكلمات، أو فى القيمة الرمزية المعروفة لبعض الحركات كالكسرة، فهى ترمز إلى القلة وإلى ما صغر من الأشياء.(٢)

وسوف نرى أمثلة للمحاكاة الأولية فى حديثنا عن (اختيار الكلمة) فى الفصل الثانى. ومن أجل ذلك سوف نمحض كلامنا هنا للمحاكاة الثانوية.

* * *

ويمكننا أن نميز ــ فى الشعر الجاهلى ــ بين أربعة انماط مختلفة للمحاكاة الثانوية، وهى:

١ ــ المحاكاة عن طريق تكرير صوت واحد، أو أصوات متقاربة، فى كلمة واحدة أو عدة كلمات متوالية.

٢ ــ المحاكاة عن طريق تكرير عدة أصوات تنتمى إلى مجموعة صوتية واحدة، فى عدة أبيات أو قصيدة كاملة.

---

(١) الخصائص ٢/ ١٥٧ ــ ١٥٨.

(٢) Meaning and Style, pp. 13 - 14.

٣ ــ محاكاة الجو العام للحدث أو المضمون بواسطة تكرير عدة أصوات من مجموعات صوتية مختلفة. ويلحظ ذلك عادة بحدوث التكرير فى عدة أبيات أو نص كامل.

٤ ــ المحاكاة عن طريق تكرير إحدى الحركات على نحو ملحوظ.

أما النوع الأول، فإننا نلاحظ أن أهم الأصوات التى تقوم بوظيفة المحاكاة فيه، هى الشين والجيم والثاء والحاء والقاف. وتتميز جميعاً بقيم تصويتية واضحة.

[ش]

وأغلب نماذجها مما يمكن إدخاله فيما يسمى بالجناس الاستهلالى Alliteration أى وقوع صوت واحد فى بدء الكلمات المتتابعة.

ومن أمثلة تكرير الشين عدة مرات فى كلمات متوالية تكريراً ملحوظاً قول الأعشى:

٣٧-وقد غَدوْتُ إلى الحانُوت يتبعُنى
شاوٍ مُشِلٌّ شلُول شُلْشُلٌ شَوِلُ(١)

والأعشى يصف فى هذا البيت تابعه الذى يحمل له لحم الشواء، ويتبعه إلى بيت الخمار فى نشاط وخفة وانطلاق. ولاشك أن الأعشى كان يؤمل نفسه بمجلس لهو وشرب هنىء، ينسيه شواغل الدنيا وهمومها. إنه يتعجل تلك النشوة، ويسبق إليها الخطو، وخلفه تابعه الذى يمشى خفيفاً لاهياً هنا وهناك.

---

(١) ديوانه ق ٦ ص ٥٩ والحانوت: بيت الخمار. الشاوى: الذى يشوى اللحم. مشلّ: من شل أى طرد وساق. وكذلك شلول. شلشل: خفيف فى العمل، سريع. شول: يحمل الشىء.

فى إطار هذه الصورة نرى أن الأعشى قد نجح بأصوات الشين الستة (وتوصف الشين بأنها صوت التفشى) أن يحكى مشية تابعه المنطلقة المتتابعة المتراقصة، وكأنه يصطنع السكر ويتكلف النشوة قبل وقوعها (وتأمل معى تصوير التفاوت فى صيغ الكلمات لهذا السير المتراقص، وكأنه يعدو فى هذه الجهة مرة وفى تلك مرة أخرى).

ويبدو أن صوت الشين كان من الأصوات المفضلة عند الأعشى (وانظر إلى اشتمال اسمه ــ بالمصادفة ــ على صوت الشين)، فكثيراً ما يرتكز عليه فى الإيحاء بجو الشرب واللهو والسكر، كقوله أيضاً:

٢٥-فقلت للشَّرْب فى «دَرْبَى» وقد ثَملوا
شيموا، وكيف يشِيمُ الشارب الثَّمِلُ؟ (١)

فالشين ذات قيمة تصويتية Stimmungswert وتقدر على نقل أصوات الشاربين، لاسيما أنها ترددت فى البيت ست مرات.

ويكرر (عبيد بن الأبرص) الشين محاكاة لتفشى علامات الشيب فى رأسه فى قوله:

٢٨-بل إن تكن قد علتنى كَبْرَةٌ والشيب شين لمن يشيب
٢٩-فربَّ ماء وردت آجن سبيله خائف جديب (٢)

وقد تتكرر الشين مع أصوات أخرى قريبة منها صوتياً، فى كلمتين متجاورتين، فينشأ عن ذلك تنافر صوتى واضح، كما فى قول (عبيد ابن الأبرص) أيضاً:

٢٤-وغداة صبحن الجفار عوابساً يهدى أوائلهن شُعْثٌ شُزَّبُ (٣)

---

(١) ديوانه ق ٣ ص ٧، وصبحن: أتينه صباحاً، يريد الخيل. الشعث: المغبرة الشعر المتلبدته. شزب: ضمر، جمع شازب، يصف الخيل.

(٢) ديوانه ق ٦ ص ٥٧ ودرنى: كانت بابا من أبواب فارس دون الحيرة. ويقال: هى موضع باليمامة. شام البرق والسحاب: نظر إليه وقدر أين يمطر.

(٣) ديوانه ق ١٥ ص ١٦.

والتنافر ناشىء عن توالى الشين والثاء والزاى، وهى متقاربة فى المخرج والصفة: فالشين صوت لثوى حنكى رخو مهموس، والثاء صوت مما بين الأسنان رخو مهموس، والزاى صوت لثوى رخو مجهور.

وقد قبَّح ابن سنان الخفاجى هذا النوع من التنافر، ورأى أنه ينبغى أن «يجتنب الناظم تكرر الحروف المتقاربة فى تأليف الكلام كما أمرنا بتجنب ذلك فى اللفظة الواحدة، بل هذا فى التأليف أقبح. وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر فى الكلام المؤلف إذا طال واتسع»(١)

وأحسب أن فى هذا التنافر توافقاً مع المعنى؛ فالتداخل بين تلك الأصوات المتنافرة يحكى التداخل والتشابك والتلبد فى شعر تلك الخيول. إنه تنافر فنى لازم؛ لأنه يوحى بالمعنى ويصوره. ولذلك، لا ينبغى أن نعده من التنافر القبيح.

[ج]

وقد تبدو بعض حالاتها فى صورة تعرف باسم (التقفية أوالتسجيع Assonance) مثل قول (أوس بن حجر) يصف البرق:

١٨-فالتجّ أعلاه ثم ارتجّ أسفله وضاق ذرعاً بحمل الماء مُنْصاحُ(٢)

والجيم تكررت هنا أربع مرات، فهى مضعفة. وقد جمع الشاعر بين تكريرها ــ وهى صوت انفجارى مجهور يتوافق مع انصداع البرق

---

(١) سر الفصاحة ص ١٧.

(٢) ديوانه ق ٥ ص ١٦ التج: صوت، وهو من اللجة. وارتج: اضطرب. منصاح: انصاح البرق إذا انصدع وانشق وصب الماء.
وروى البيت لعبيدة بن الأبرص أيضا (ديوانه ص ٥٣).

وانفجاره ــ وبين استخدامها مضعفة. والتضعيف يدل على القوة والشدة، وهو يتوافق مع حركة البرق فى البيت كذلك.

وربما اعتمدت المحاكاة هنا على رنين الصامت فحسب Chiming of Consonant؛ كأن يستغل الأعشى (القيمة البيانية) للجيم فى دلالتها عادة على الشدة فى وصف ناقته بسرعة العَدْو فى حفيف، كقوله:

١٢-إذا مارُعتَها بالزَّجر أجّت أجيج مصلَّم يزفى لغاما(١)

[ث]

ومن أمثلة تكرير الثاء تكريراً يحكى المعنى قول الأعشى يصف محبوبته:

٨-وأثيث جثل النبات ترويـ ــه لعوب غريرة مفناق(٢)

ويلاحظ المتأمل أن صوت الثاء يكاد ــ أينما وقع فى صفات الشعر والنبات ــ يدل على الوفرة والغزارة. وانظر إلى الألفاظ: كثيف، كث، أشعث، جثل، أثيث.. الخ.

فى ضوء ذلك يمكننا حقاً القول بأن صوت الثاء يلعب الدور الأساسى فى الإيحاء بالمعنى فى البيت ومحاكاته، كأن الشاعر قد

---

(١) ديوانه ق ٢٩ ص ١٩٥ راعها: أفزعها. أجت: عدت وكان لها حفيف فى عدوها.
المصلم: المقطوع الأذنين وهو النعام. زفى الظليم: نشر جناحيه. وزفت الريح السحاب: طردته.

(٢) ديوانه ق ٣٢ ص ٢٠٩ أثيث: شعر غزير. جثل: كثيف. ترويه: تنميه بالعناية. غريرة: ساذجة، والسذاجة تزين المرأة؛ فهى لا توصف بالمكر ولا بالقوة. مفناق: منعمة مترفة.

استطاع بوسيلته اللغوية أن يرسم لنا صورة لهذا الشعر الكثيف الذى انشغلت صاحبته برعايته .

[ح]

ومن أمثلة تكريره فى الشعر الجاهلى قول الأعشى يصف دن الخمر:

١٦-وأدكن عاتق جحل سبحل صبحت براحه شربا كراماً (١)

والذى أراه هنا أن الأعشى حينما يصف الدن على هذا النحو، فإنما تتطلع نفسه إلى ما فيه من خمر وتهفو إليه . ويؤكد ذلك قوله (براحه)، أى بخمر هذا الدن .

ولا شك أن صوت الحاء من أنسب الأصوات التى تحاكى فعل الخمر فى شاربها . ويتميز صوت الحاء ــ فى كثير من الألفاظ التى يقع فيها ــ بدلالته على الطعم اللاذع المؤثر، وانظر إلى الكلمات: حام، حراق، حنط، بح، وحوح... الخ .

فى ضوء ذلك يمكننا القول بأن الأعشى قد نجح بجاءاته الأربع فى أن يجعلنا نذوق معه تلك الخمر المعتقة اللاذعة الحامية ونحس بتأثيرها فى حلوقنا .

أو ليست الحاء صوتاً حلقياً كذلك ؟!

[ق]

ومن أمثلته فى الشعر الجاهلى قول الأعشى كذلك، يصف راحلته:

---

(١) ديوانه ق ٢٩ ص ١٩٧ أدكن: يعنى الدن، لأنه يطلى بالقطران لتسد مسامه فلا يرشح مافيه من خمر. عاتق: قديم. الجحل: السقاء العظيم. سبحل: ضخم. الشرب: جماعة الشاربين.

٧-وقد رحلت المطىّ منتخلا أزجى ثقالاً وقلقلاً وقلاً(١)

وهنا كذلك تحمل القاف عبء محاكاة المعنى؛ فالأعشى يختار للسفر تلك المطية الخفيفة التى يمكنها الصعود إلى الجبل؛ فهى ــ إذا ــ صلبة. وقد وصف ابن جنى القاف بأنها صوت صلب(٢)، فهى تناسب ذلك المعنى.

ولاشك أن تلك المطية فى خفتها وصعودها الجبل، لا يخلو سيرها من اضطراب وقلقلة، وذلك ما تقدر القاف بخاصة أن توحى به وتعبر عنه.

أو ليست القاف من أصوات القلقلة؟!

أما النوع الثانى من أنواع المحاكاة، فهو المحاكاة بتكرير عدة أصوات تنتمى إلى مجموعة صوتية واحدة تكريراً موزعاً فى عدة أبيات أوفى قصيدة كاملة.

ولعل خير ما يمكننا التمثيل به على هذا النوع تكرير (أصوات الصفير) فى القصيدة الثلاثين من ديوان (عبيد بن الأبرص) باستثناء الأبيات الأربعة الأخيرة.

يقول عبيد:

١-أرِقتُ لضوء برق فى نَشاص تلألأ فى مملأة غَصاصِ

٢-لواقح دلّح بالماء سُحْم تثُجّ الماءَ من خَلَل الخصاص

---

(١) ديوانه ق ٣٥ ص ٢٣٣ انتخل الشىء: اختاره. أزجى: أسوق. القلقل: الخفيف فى السفر والسريع الحركة. الوقل: الذى يصعد فى الجبل، على وزن فرح.

(٢) الخصائص ٢/ ١٥٨.

(١) ديوانه ق ٣٠ ص ٧٥ ــ ٧٨ (بتحقيق د. حسين نصار):

١ــ النشاص: السحاب الأبيض المرتفع. غصاص: قد غصت بالماء.

٢ ــ اللواقح: التى لقحت من الريح، أى حملت الريح المندى ثم مجته. =

٣-سحاب ذات أسْحَم مكفهرّ ... توخّى الأرضَ قطراً ذا افتحاصِ
٤-تآلف، فاستوى طَبَقاً دُكاكاً ... مُخِيلاً دُون مَشْعَبِهِ نَواصِ
٥-كليل مظلم الحجرات داجٍ ... بهيم أو كبحر ذى بَواصِ
٦-كأن تبسُّم الأنواء فيه ... إذا ما انكلَّ عن لَهَقٍ هَصاصِ
٧-ولاح بها تبسُّم واضحات ... يزين صفائح الحور القِلاصِ
٨-سل الشعراءَ هل سبحوا كَسَبْحى ... بُحوَر الشعر أو غاصوا مَغاصي
٩-لسانى بالنثير وبالقوافى ... وبالأسجاع أمهر فى الغياصِ
١٠-من الحوت الذى فى لج بحر ... يجيد السَّبحَ فى لُجج المغاصِ
١١-إذا ماباص لاح بصفحتيه ... وَبيصٌ فى المكرّ وفى المَحاصِ
١٢-تَلاوصُ فى المداص ملاوصات ... له مَلْصَى دَواجن بالمِلاصِ
١٣-بنات الماء ليس لها حياة ... إذا أخرجتهن من الملاصِ
١٤-إذا قبضت عليه الكفُّ حينا ... تناعص تحتها أى انتعاصِ
١٥-وَباص ولاص من مَلْصَى مِلاصٍ ... وحوت البحر أسود ذو ملاص
١٦-كلون الماء أسود ذو قُشُور ... نَسجْن تلاحُم السَّرْد الدِّلاصِ

= الدلح: الدانيه المثقلة بالماء. سحم: سود، جمع سحاء.
الخصاص: السحاب. تثج الماء: تصبه.
٣ ــ المكفهر: المتراكب المسود. توخى: قصد. ذو افتحاص: يقلب الأرض ويكشفها.
٤ ــ الطبق: الغطاء. الدكاك: المستوى المجتمع. المخيل: الذى يرجى منه المطر. المشعب: مخرج الماء من الحوض. النواحى: الأعالى، يريد السحاب المتراكم.
٥ ــ الحجرات: النواحى، البوص: البعد، بائص: بعيد.
بواص: أبعاد، أى بحر متسع.
٦ ــ الأنواء: جمع نوء وهو النجم مال للغروب ومعه المطر. انكلّ: لمع خفيفاً.
اللهق: شديد البياض. الهصيص: تلألؤ النار وبريقها.
٧ ــ الواضحات: الأسنان البيض تبدو عند الضحك. الصفائح: الوجوه.
القلاص: النوق الشابة.

والمنظر العام الذى ترسمه الأبيات من (١ ــ ٧) هو لمعان البرق فى تلك السحابة الدانية المثقلة بالماء، التى يكشف ماؤها المتساقط الأرضَ لشدته. إنه يلمع كما تلمع النجوم فى السماء، وكأنما يكشف فى لمعانه عن نار متلألئة ذات بريق.

وفى الأبيات من (٨ ــ ١٦) يشيد الشاعر بمهارته الشعرية، وسبحه بحور الشعر وغوصه فيه، مثلما يغوص ذلك الحوت الذى يجيد السباحة فى لجة البحر، كما يجيد الانفلات من الكف إذا قبضت عليه. وهى صورة طريفة لانكاد نجد لها نظيراً فى الأدب العربى.

والذى يغنينا هنا هو بيان العلاقة بين أصوات الصفير Sibilants وبين المنظرين البارزين فى القصيدة وما يكملهما من صور خلفية.

لقد تكررت أصوات الصفير (س، ز، س، ص) فى تلك الأبيات الستة عشر ستا وخمسين مرة (منها أربع وثلاثون مرة للصاد وحدها). وهى نسبة عالية بلا شك، حتى ليمكننا القول بأن أصوات الصفير ــ ولا سيما الصاد ــ هى (المفتاح الصوتى) إلى معايشة تلك الصور المتحركة المسموعة للبرق الذى يخترق السماء، والريح التى تلقح السحاب، والحوت الذى يغوص فى لجة البحر. وهى حركة شديدة غالباً، مما يبرر غلبة الصاد فى حروف الروى وداخل الأبيات،

= ٩ ــ النثير: الكلام المنثور. الغياص: الغوص.

١٠ ــ اللج: معظم الماء.

١١ ــ باص: أسرع. الوبيص: البريق. المحاص: الرجوع.

١٢ ــ تلاوص: نظر يسرة ويمنة كأنه يروم أمراً. المداص: الماء الذى تذهب فيه السمك وتجيء. الملاوصات: مصدر لاوص مجموعاً.

١٣ ــ بنات الماء: الحيتان.

١٤ ــ تناعص: تحرك فى اليد، ليفلت منها. ملاص: جمع مليص: الذى ينزلق من الكف.

وارتفاع معدله عن سائر أصوات الصفير الأخرى؛ فهو من الأصوات المفخمة.

وقد ساعدت الصاد فى التعبير عن ذلك أصوات مفخمة أخرى، كالظاء والطاء والضاد (وتكررت فى مجموعها سبع مرات)، كما ساعدتها فى ذلك أيضاً القاف، وهى صوت شديد مجهور (وتكررت عشر مرات).

وينبغى الالتفات هنا إلى مسألة أخرى بالغة الأهمية، وهى أن أصوات الصفير لا تستمد قدرتها على المحاكاة من توزيعها فى النص توزيعاً عددياً كمياً فحسب، فهى جميعاً تتميز بطول (مدة الاستغراق الزمنى) للنطق بها، إذا قورنت بالصوامت العربية الأخرى.

فمدة الزاى من $\frac{١٠٠ - ١٦٠}{١٠٠٠}$ م/ ث (= من الثانية)،

ومدة الصاد من $\frac{١٠٠ - ١٧٠}{١٠٠٠}$ م/ ث،

ومدة السين من $\frac{١٠٠ - ١٧٠}{١٠٠٠}$ م/ ث،

ومدة الشين من $\frac{١٢٠ - ١٧٠}{١٠٠٠}$ م/ ث،

بينما تتراوح مدة الصوامت الأخرى غالباً من $\frac{٦٠ - ١٠٠}{١٠٠٠}$ م/ ث (١).

= ١٦ ــ السرد: الدرع من الخلق. الدلاص: اللين البراق.

(١) سلمان العانى: التشكيل الصوتى فى اللغة العربية، ترجمة دكتور ياسر الملاح، النادى الأدبى الثقافى، جدة، ط١ (١٤٠٣هـ ــ ١٩٨٣م) ص ٥٧، ٧٥، ٧٦.

وطول مدة الاستغراق الزمنى للنطق بأصوات الصفير يؤدى ــ بالتالى ــ إلى إبراز قيمتها التصويتية، وقدرتها المميزة على محاكاة المسموعات.

وإذا تأملنا (المفتاح الصوتى) الجوهرى للجو العام فى هذه القصيدة، وهو الصاد، رأيناه وقد اختلف توزيعه: ارتفاعاً وانخفاضاً، مثله فى ذلك مثل اللون الواحد إذا وزع على لوحة فنية بنسب متفاوتة. ففى وصف حركة الحوت السريعة المترددة فى الماء (فى البيتين ١١، ١٢) أو انزلاقه عند محاولة القبض عليه (فى البيت ١٥) يرتفع معدل تكرار الصاد، وتنتشر على هذا النحو الملحوظ.

والنمط الثالث من أنواع المحاكاة الثانوية، وهو ما يمكننا تسميته **(بالمحاكاة التوزيعية)**، حيث تتوزع عدة أصوات تنتمى إلى مجموعات صوتية مختلفة، محاكية الجو العام للنص، بما تتميز به من صفات صوتية مشتركة كالجهر أو الهمس، والشدة أو الرخاوة، وإن انفرد بعضها بصفات أخرى إضافية.

ويمكننا ــ من خلال نصوص الشعر الجاهلى ــ أن نرى للمحاكاة التوزيعية صورتين أساسيتين:

(الأولى) محاكاة الحدث (أو الفعل المحسوس).

و **(الأخرى)** محاكاة المعنى المجرد.

فى **(محاكاة الحدث)** يسترعى انتباهنا ــ على وجه الخصوص ــ سبعة فونيمات هى: الجيم، والعين، والقاف، والكاف، والصاد، والضاد، والطاء. وتوحى الأصوات الأربعة الأولى بشدة الحدث ذاته، أما الأصوات الثلاثة الباقية، فإن مهمتها هى تفخيم (الجرس) الذى يصاحب هذا الحدث.

ويتضح مما سبق أن كل مجموعة من هاتين المجموعتين تؤدى وظيفتها بناء على ما تتمتع به من صفات صوتية: فالأولى تتصف بالجهر والشدة، والأخرى تتصف بالإطباق (أو التفخيم).

ومن النماذج التى يعلو فيها معدل تكرار أفراد المجموعتين قول عنترة:

ومدجّجٍ كرِهَ الكُماةُ نزالَه ... لامُمعنٌ هرباً ولا مُستسلم
جادت يداى له بعاجل طعنة ... بمثقّفٍ صَدْق الكعُوب، مُقَوَّم
برحيبة الفرغين يهدى جرسها ... بالليل معتسُّ الذئاب الضرّم
فشككت بالرمح الأصم ثيابَه ... ليس الكريم على القنا بمحرّم
فتركته جَزَرَ السباع ينُشنهُ ... ما بين قلّة رأسه والمعصم
ومشكّ سابغةٍ هتكت فروجها ... بالسيف عن حامى الحقيقة معلم
ربذ يداه بالقداح إذا شتا ... هتّاك غايات التّجار ملوّم
لما رآنى قد نزلت أريده ... أبدى نواجذَه لغير تبسّم
فطعنتُه بالرمح ثم عَلوتُه ... بمُهنّد صافى الحديدة مخْذَم(١)

فالعين تتكرر ١٢ مرة، والكاف ١١ مرة، والجيم ١٠ مرات، والقاف ١٠ مرات كذلك. أما أصوات الإطباق، فتتكرر فى مجموعها ٨ مرات (الصاد= ٤، والضاد= ٢، والطاء= ٢). ومن ذلك يبدو أن الأصوات السبعة قد تكررت فى الأبيات السابقة إحدى وخمسين مرة، أكثرها للأصوات الشديدة، باعتبارها الأصوات الرئيسية المحاكية فى هذا المقطع من قصيدة عنترة، وكأنها تنقل إلينا جعجعة القتال، وقلقلة النزال، وعواء النجدة.

والحق أن لصوت العين بالذات أهمية خاصة فى شعر عنترة. فالعين تكاد تحتل قمة الأصوات السبعة الشائعة عنده، بحيث يمكننا القول: إذا

(١) ديوانه ص ١٦.

كان لكل شاعر صوت يميزه أو يتميز به بين شعراء عصره، فإن عنترة يتميز بغلبة العين على شعره.

أما الصورة الأخرى، فهى ــ كما أسلفنا ــ إيحاء بعض أصوات اللغة بمعان مجردة. ويسترعى الانتباه هنا إيحاء صوتى الميم والنون بالجلال والشجن. ومن الأمثلة على ذلك قول الأعشى فى مدح قيس ابن معد يكرب الكندى:

٢٩-تيَّممتُ قيسا وكم دونه ... من الأرض من مَهْمَهٍ ذى شَزَنْ
٣٠-ومن شانىءٍ كاسف وجهه ... إذا ما انتسبتُ له أنكرنْ
٣١-ومن آجنٍ أولجتْهُ الجَنُو ... بُ دمنة أعطانه، فاندفنْ
٣٢-وجار أجاوره إذ شتو ... تُ غير أمين ولا مؤتمنْ
٣٣-ولكن ربى كفى غربتى ... بحمد الإله، فقد بلَّغَنْ
٣٤-أخائقة عالياً كعبُه ... جزيل العطاء كريم المِتَنْ
٣٥-كريما شمائله من بنى ... معاوية الأكرمين السُّنَنْ
٣٦-فإن يَتْبَعُوا أمرَه يرشُدُوا ... وإن يسألوا مالَه لا يضِنّ
٣٧-وإن يُستضافوا الى حُكمه ... يُضافوا إلى هادن قد رَزَنْ
٣٨-وما إن على قلبه غَمْرة ... وما إن بعظمٍ له مِنْ وَهَنْ(١)

(١) ديوانه ق ٢ ص ١٩. ذو شزن: غليظ. والشزن: الغلظ، الشانىء: المبغض. الكاسف الوجه: العابس المتغير. آجن: راكد.

الجنوب: ريح الجنوب. الدمنة: البعر وآثار الدار.

الأعطان: منازل الإبل. وجار: أراد الذئب، فهو جاره فى الشتاء فى هذه الرحلة الطويلة. المنن: جمع منة، وهى النعمة والعطاء.

بنو معاوية رهط قيس بن يكرب. السنن: الوجوه والطبائع.

استضاف به: استغاث. هادن: ثابت. رزن الرجل رزانة: وقر، فهو رزين. غمرة الشىء: شدته، وغمرات الموت: شدائده ومكارهه.

فالنون والميم ــ بما فيهما من (غنة) ــ يشتركان فى بعث جو من الهدوء والوقار والجلال يناسب موقف المديح، بل ربما أثارتا فى النفس جوا من الشجن الشفيف كذلك، وإن حملت النون العبء الأكبر، وذلك أنها أكثر منها انتشاراً (ن = ٤٦ مرة، م = ٣٠ مرة) وأشد منها (غنة). وانظر إلى الجمع بين انتشار النون فى حشو الأبيات والتقفية بالنون الساكنة، التى يعلو معها الرنين، ويبرز، ويطول زمنه عما هو بالحشو، وكأنها تمثل فى نهاية كل بيت (قة الرنين) الذى يتردد فيه وغايته.

أما النوع الرابع من أنواع المحاكاة الثانوية، فهو المحاكاة بتكرير احدى الحركات فى صورة واضحة.

ويلاحظ أن الحركات ــ بعامة ــ تزود اللغة بنغمات منسابة Strömende·Klingen وتعبير·شعورى·مفتوح offener Gefühlsausdruck (١)

ويلفت انتباهنا هنا دور الكسرة فى شعر الخنساء، فقد لاحظت أن للكسرة فى شعر الخنساء أهمية كبرى ودوراً رئيسياً فى الإيحاء بجو الحزن ومعنى الانكسار والحسرة، بحيث يمكننا القول بأن الكسرة فى شعر الخنساء هى (المعادل الصوتى) للحزن الذى تزدحم به بكائياتها فى أخيها (صخر). ومن أمثلة ذلك قولها:

ألا يا عين فانهمرى بغُدْر ... وفيضى فيضةً من غير نَزْرِ
ولا تعدى عزاءً بعد صخر ... فقد غلب العزاء وعيلَ صبرى
لمُرزئة كأن الجوف منها ... بُعيْد النوم يُشْعِرُ حرَّ جمرِ
على صخر وأى فتى كصخر ... لعانٍ عائل غَلَقٍ بوترِ
وللخَصم الألد إذا تعدّى ... ليأخذ حقَّ مقهور بقَسْرِ

---

(١) Seidler, H., Allgemeine Stilistik, S. 236.

ولـلأضـيـاف إذ طـرقـوا هـدوءاً وللـمُـكَـل الـمُكِلِّ وكُلِّ سَفْرِ(١)

ولعل كثرة قوافيها مكسورة حروف الروى من أفضل المؤشرات على هذه الأهمية ؛ فقد بلغت قصائدها ومقطوعاتها مكسورة حروف الروى ٤٢ قصيدة ومقطوعة من مجموع قصائد ديوانها الست والتسعين، أى بنسبة ٤٠,٣٪ تقريباً. وتطول كسرة الروى كما نعرف لمقتضيات الوزن. أضف إلى ذلك أن هذا الروى المكسور هو غالباً صوت الراء (١٥ مرة من ٤٢ روى مكسور)، والراء الصوت المكرر الوحيد بين الفونيمات العربية.

وقد تلعب (الضمة) دور الصوت المحاكى، ومن ذلك قول زهير:

وخـلـفـهـا سـائـق يحدُو اذا خشيت منه اللِّحاق تمُدّ الصُّلب والعُنُقا (٢)

ويصف زهير فى هذا البيت الناقة التى يسقى عليها والتى تجر السانية لرى الأرض، وخلفها سائق يسوقها، وكلما خافت أن يلحقها مدت عنقها وصلبها واجتهدت فى سيرها.

وقد استطاعت الضمات الخمس أن تصور حركة مد الناقة بعنقها إلى الأمام خشية السائق، كما نمد نحن شفاهنا إلى الأمام عند نطق تلك الضمات.

أو ليست الضمة حركة أمامية ؟!.

ويعد الأعشى أمهر شعراء الجاهلية محاكاة بالضمة، لا سيما فى رسم صورة المرأة ممتلئة الجسد ومن ذلك قوله :

(١) ديوانها ص ٤٥ والغدر، واحدها غدير: القطعة من الماء يغادرها السيل.
العزاء: الصبر. عيل: غلب. المرزئة: المصيبة. يشعر: يلصق ويلزم.
العانى: الأسير. العائل: الفقير. غلق بوتر: أى لايستطيع أخذ ثأره. هدوءاً: أى بعد ساعة من الليل. المكل: الثقيل لا خير فيه. المكلّ: الذى كلت ركابه.
(٢) ديوانه ق ٤ ص ٥٨.

٨-رُعبُوبة فُنُق خُمصانه رَدَحٌ قد أُشْرِبَتْ مثل ماء الدُّر إشرابا(١)

وقوله :

١٢-هركولة فُنُقٌ دُرْمٌ مرافقُها كأن أخمصها بالشَّوك مُنتعِلُ(٢)

فازدحام الضمات فى البيتين على هذا النحو، يحكى ضخامة تلك المرأة وازدحام أوراكها ومفاصلها باللحم. ونطق الضمات المتوالية بطل الشفتين إلى الأمام مع استدارتها وتكورهما يصور ــ بلا شك ــ بروز وركيها وتكورهما، مع دقة خصرها. إنها فتاة مترفة، هادئة النفس، ثقيلة الجسد، لا تخف على الأرض، بل تتكلف فى ذلك عنتاً ومشقة.

أو ليست الضمة أصعب الحركات نطقاً كذلك؟!.

(٢) التقسيم والموسيقى الداخلية:

يعرف الشعر العربى هذه الموسيقى الخارجية المقيدة بتفعيلات البحر من ناحية، وبتكرار الروى تكراراً منتظماً من ناحية أخرى. وهو ما عنى به العروضيون عناية بالغة، وأسهبوا فى شرح قيوده وضوابطه.

فضلاً عن ذلك نجد هذه الموسيقى الداخلية الحرة، التى تمايز بين قصيدتين من بحر واحد، بل تمايز بين أجزاء القصيدة الواحدة. وتتحقق هذه الموسيقى ــ كما يستنتج من مادة الشعر الجاهلى ذاتها ــ بوسائل مختلفة، هى:

(١) اختيار كلمات ذات بنية صوتية مرتبطة بالمعنى.

---

(١) ديوانه ق ٧٩ ص ٣٦١ والرعبوبة: ممتلئة الجسم. فنق: شابة ناعمة. خمصانة: خميصة البطن، ضامرته. ردح ورداح: ثقيلة الأوراك. أشرب اللون: أشبعه.

(٢) ديوانه ق ٦ ص ٥٥ هركولة: عظيمة الوركين. درم العظم إذا واراه اللحم حتى لم يبن له حجم. المرفق: عظم المفصل فى الذراع. الأخمص: ما دخل من باطن القدم فلم يصب الأرض.

(٢) الميل إلى تكرار صوت أو أكثر فى بيت أو أكثر للإيحاء بالمعنى وتصويره.

(٣) تقسيم بعض أجزاء البيت أو مصراعيه على نحو معين.

والوسيلتان الأوليان ترتبطان بالدلالة ارتباطاً عضوياً جوهرياً، من حيث إن كلاً منهما تصور المعنى وتحاكيه. فعنصر المحاكاة هو الغالب فيهما، وإن ارتبطا فى مرحلة تالية بالإيقاع. إذ ارتباط كل منهما بالدلالة هو ارتباط المحاكاة، ارتباط الصورة بالأصل، وليس ارتباطاً بالدلالة بالشكل الذى نراه فى الوسيلة الثالثة، فهى وسيلة إيقاعيه تخلو من المحاكاة بنوعيها المعروفين، ولا ترتبط بالمعنى بهذا الشكل العضوى الفيزيقى، وإنما ترتبط به من حيث هى وسيلة لإيضاحه أو تأكيده أو إثارة انتباهنا إليه.

وإذا أردنا التمييز بين هذه الوسائل الثلاث تمييزاً حاسماً وجيزاً قلنا: إن كلاً من الوسيلتين الأوليين عبارة عن وسيلة إيقاعية (محاكية) للمعنى أو الفكرة. أما الوسيلة الثالثة، فهى لا تهدف إلى المحاكاة، وإنما هى وسيلة إيقاعية (بلاغية) تثير اهتمامنا بالمعنى.

وإذا كانت الوسيلتان الأوليان تتحققان ــ أساساً ــ على مستوى الكلمة، أو الأصوات المفردة، فإن الوسيلة الثالثة تتحقق على مستوى الكلمتين، أو الجزءين من الشطر، أو شطرى البت معاً.

إن الذى ينبغى التأكيد عليه الآن هو أن الإيقاع فى الشعر ــ مهما اختلفت أشكاله ــ إنما هو إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فنى. فالراجح أن الإيقاع عنصر أساسى فى الشعر. ولا ينبغى أن ننظر إليه باعتباره عنصراً قائماً بذاته؛ فتلك نظرة غير صوتية، لأمر مادته هى الأصوات.

إن الشعر لا ينفصل عن الإيقاع، ولا ينبغى أن ننظر إلى الإيقاع

منفصلاً عن الفكرة أو المعنى. فى ضوء ذلك يمكننا فهم قول كير Kerr بأن الإيقاع عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة (١).

إن الإيقاع يثير استجابتنا للمعنى الذى يريد الشاعر توصيله، بل إنه يثير استجابتنا ــ كما يقول جارى Gurry ــ للصوت، والصورة، والانفعال، والفكرة. ولا يجب أن ننظر إليه على أنه مجرد حقيقة سيكولوجية؛ لأنه عنصر إبداعى، شأنه فى ذلك شأن جميع العناصر الإبداعية الأخرى (٢).

ويشير بورتون Burton إلى دور الإيقاع فى الشعر، فيقول:

«إن الإيقاع يساعد فى إنتاج الانفعال القوى، والتأثير المتزايد، والمتانة، والمهابة، وخفة السمع، والسرعة، والاسترخاء، أو أى تأثير آخر يقصد إليه الشاعر. والعيار الذى ينبغى أن يعتمده الناقد عند دراسة إيقاع القصيدة هو بيان تأثير الإيقاع ودوره فى نقل التأثير العاطفى Emotional Impression الذى يود الشاعر خلقه» (٣).

إن تنوع الإيقاع مما يساعد على إبراز القيمة التعبيرية للكلمات، كما يعكس تنوعه التغيرات التى تطرأ على الفكرة، والصورة، والإحساس (٤).

وإذا كان التغير الإيقاعى يكشف عن التغير فى العاطفة والفكرة، فإن القصيدة الجاهلية ــ فى إطارها الموسيقى الخارجى ــ تنشد على موسيقى ثابتة رتيبة، تستمد ثباتها ورتابتها من الاطراد الصارم المنتظم لتفعيلات البحر من بداية النص حتى منتهاه، كأنها الوثن الذى كان

---

(1) The Appreciation of Poetry, p. 77

(٢) المرجع السابق ص ٧٩.

(3) Burton, S., H., The Criticism of Poetry, p. 44.

(4) The Appreciation of Poetry, p. 87.

يسجد له الغنى مع الفقير، أو (المويل) الجاهز الذى ينبغى أن يناسب البدين والنحيف، مهما نتج عن ذلك من مفارقات. وهذه المفارقات نجدها فى القصيدة الجاهلية فى اعتمادها على (التوحيد الموسيقى) بالرغم من تعدد الموضوعات، وتباين الأحاسيس، واختلاف الأفكار.

فى ضوء ذلك، يحسن بنا أن ننظر إلى الوسائل السابقة باعتبارها تغييراً إيقاعياً كيفياً وقتياً، يلبى حاجة الشاعر ــ فى بعض الحالات ــ إلى التعبير عن التغير الملح فى الصورة، والفكرة، والانفعال.

وإذا عدنا مرة ثانية إلى الوسيلة الثالثة مما سبق، وجدنا لها أشكالاً مختلفة، وصفها علماء البلاغة القدماء، ووضعوا لكل شكل منها اسماً خاصاً. ولكن الذى أود التأكيد عليه هنا هو أن هذه الأشكال جميعاً ليست ــ فى جوهرها ــ إلا وسيلة إيقاعية بلاغية، استعان بها الشعراء فى إبداع المعنى، وإن تعددت وجوهها.

ومن أشكال هذا التقسيم ما يلى:ــ

(١) التشطير:

وهو توازن مصراعى البيت وتعادل أقسامهما، مع قيام كل منهما بنفسه، واستغنائه عن الآخر. ويبدو من مادة الشعر الجاهلى ذاتها أنه أقل أشكال التقسيم وقوعاً.

ومن أمثلة التشطير قول أوس بن حجر:

١٧ـ فتحدُرُكم عبسٌ إلينا وعامر وترفعنا بكر إليكم وتغلب(١)

---

(١) ديوانه ق ٢ ص ٨.

وروى البيت منسوباً إلى بشر بن أبى خازم الأسدى وهو فى ديوانه:

ستحدركم عبس علينا وعامر وترفعنا بكر إليكم وتغلب

(ديوان بشر، تحقيق عزة حسن، دمشق (١٣٧٩ ــ ١٩٦٠) ق ٢ ص ٩).

وإيقاع هذا النوع من التقسيم إنما ينتج عن التوازن الموسيقى المتولد عن المقابلة بين شطرى البيت. ونظراً لاتساع (مدى) هذا التوازن ــ إذا قورن بشكل آخر نتناوله بعد قليل هو الترصيع ــ فإنه أقل شيوعاً فى الشعر العربى بعامة.

(٢) الترصيع:

وهو ما يكون فى حشو البيت من سجع، وقد عرفه قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) بقوله:

«ومن نعوت الوزن الترصيع، وأن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد فى التصريف»(١).

ومن أمثلة هذا النوع قول قيس بن الخطيم يصف محبوبته:

حوراءُ بيضاءُ يُستضاءُ بها كأنها خُوط بانةٍ قَصِفُ(٢)

وقول امرىء القيس:

٥٠ـ مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل(٣)

ولانتهاء المقاطع المرصعة هنا بالراء أهمية خاصة؛ فالراء صوت مكرر، يمكنه محاكاة الحركة السريعة المتكررة من هذا الفرس، ولا سيما أن (النبر) يقع على المقطعين (كر) فى الأولى و(فر) فى الثانية.

ويأخذ الترصيع شكلاً آخر، فيكون سجعاً بين لفظين بالحرف نفسه، قال قدامة:

«وربما كان السجع ليس فى لفظة، ولكن فى لفظتين بالحرف

(١) نقد الشعر لقدامة ص ٨٠.

(٢) ديوانه (بتحقيق السامرائى ومطلوب) ق ٥ ص ١٤.

(٣) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٦.

نفسه »(١). وهو ما يمكننا تسميته (بالترصيع المزدوج). ومن أمثلته فى الشعر الجاهلى قول الخنساء فى رثاء أخيها صخر:

المجد حُلّته والجُود علّته ... والصدق حوزته ان قِرْنَه هابا
خطاب محفلةٍ، فراج مظلمةٍ ... إن هاب معضلةً ثنتى لها بابا
حمّال ألويةٍ، قطاع أوديةٍ ... شهّاد أنجيةٍ، للوتر طلّابا
سم العداة، وفكاك العناة إذا ... لاقى الوغى، لم يكن للموت هيّابا(٢)

فاختيار الصيغ (فعل) ــ بسكون العين وقبلها الفاء مفتوحة أو مكسورة أو مضمومة ــ و(فعال) ــ بفتح الفاء وتضعيف العين ــ مع توزيعها فى عبارات مقسمة مسجوعة، مما ينمى الإيقاع الداخلى لتلك الأبيات (وتأمل على نحو خاص هذا التقابل الصوتى العجيب بين الكسرات المنونة والفتحة المنونة فى البيت الثانى).

ولعل الخنساء أكثر شعراء الجاهلية ميلاً إلى الترصيع المزدوج، فقد وقع فى مواضع كثيرة من شعرها(٣). وهو يرتبط فى نظرى بظاهرة أخرى شاعت فى شعرها، وهى (التكرار اللفظى)، أى تكرار الكلمة والجملة معاً(٤). فالترصيع نوع من التكرار كذلك وإن كان تكرار قوالب موسيقية متناسقة. وإذا كان (التكرار اللفظى) وترجيع الكلام من طبائع النساء وخصالهن المشهورة، فإن الترصيع أشد ارتباطاً بميلهن إلى (تزويق) الكلام وتنسيقه. ويكاد شعر الخنساء ينحصر ــ كما

---

(١) نقد الشعر ص ٨٠.
(٢) ديوانها ص ٨.
(٣) انظر مثلا: ص ٣٠، ٤٠، ٤٩، ٦٤، ٧٥، ٨١، ١١٧، ١٣٦، ١٣٧ من ديوانها.
(٤) انظر أمثلة لذلك ص ٧، ٥١، ٧٥ من ديوانها.

نعرف ــ فى بكاء أخيها (صخر). ويبدو لى أن (الخنساء) قد جعلت الترصيع وسيلة مهمة لتعديد محاسن فقيدها (صخر) وسجاياه، فى جمل موسيقية قصيرة منتظمة.

أو ليس (التعديد) من مبتكرات النساء كذلك ؟!.

ومن هذا النوع من الترصيع أيضاً قول امرىء القيس، يصف محبوبته:

١٣-فَتُور القيام، قطيع الكلا ... م تفتر عن ذى غُروب خَصِرْ
١٤-كأن المُدامَ، وصوب الغَمَام ... وريح الخُزامى، ونشر القطرْ
١٥-يُعِلُّ به بردَ أنيابها ... إذا طرَّبَّ الطائرُ المستحِرّ(١)

* ويبدو على المستوى التركيبى إمكان وقوع الترصيع ــ أحياناً ــ بين أجزاء الجملة الواحدة، كما فى البيت الرابع عشر فيما سبق، وإن كان وقوعه بين الجمل أشيع.

على أية حال، فإن هذا التقسيم يثير فى نفوسنا الخفة والطرب والإعجاب طرب امرىء القيس لمحبوبته وإعجابه بما جمعت من محاسن (وتأمل كثرة الحركات الطويلة التى تناسب بطء القيام، وهدوء الابتسام، وانتشار العطر، وطرب الطائر).

ومن الترصيع كذلك قول زهير:

٤-قامت تراءى بذى ضال لتحزننى ... ولا محالة أن يشتاق من عشقا

---

(١) ديوانه ق ٢٩ ص ١١١ فتور القيام: متراخية، لثقل أرادفها. قطيع الكلام: قليلته لشدة حيائها. تفتر: تبتسم ولا تضحك ضحكاً شديداً. الغروب: بياض فى الأسنان. الخصر: البارد. المدام: الخمر. صوب الغمام: وقع السحاب. النشر: الرائحة. القطر: العود الذى يتبخر به، يعل: يسقى مرة بعد مرة. المستحر: المفرد بالسحر.

٥ـ بجيد مغزلة أدماء خاذلة من الظباء تراعى شادنا خرقا(١)

ففى غمرة الوقوع فى أسر الشوق والعشق، يشتد الإيقاع الداخلى فى البيت الثانى من هذين البيتين، ويبرز بتلك السجعات التى تنتهى بالكسرة المنونة:

بجيد مغزلةٍ

أدماء خاذلةٍ

كأنها تعبر عن ارتداد الظبية إلى الأرض وتخاذلها وقيامها على ولدها.

وإذا كان الترصيع يرتبط فى جوهره بوقفة قصيرة بعد كل جزء من أجزائه، فإنه يمكننا أن نجعل منه كذلك تقسيم الجملة (أو البيت) إلى أجزاء متساوية تقريباً والوقوف على كل جزء منها دون أن تكون مسجوعة.

ومن أمثلة ذلك قول امرئ القيس:

٤٥ـ فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

٤٦ـ ألا أيها الليل الطويل، ألا انجلى بصبح، وما الإصباح منك بأمثل (٢)

ويبدو التقسيم واضحا إذا كتبنا البيتين على النحو التالى:

فقلت له /

لما تمطى بصلبه /

وأردف أعجازا /

وناء بكلكل: /

---

(١) ديوانه ق ٤ ص ٥٦.

الضال: السدر الصغار. مغزلة: ظبية ذات غزال.

الأدماء: البيضاء. الخاذلة: التى خذلت القطيع وأقامت على ولدها.

الشادن: الذى شدن، أى تحرك ولم يقو بعد. الخرق: الدهش.

(٢) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص ٣٦.

ألا أيها الليل الطويل /
ألا انجلى بصبح /
وما الإصباح منك بأمثل .

وامرؤ القيس من أكثر الشعراء الجاهليين ميلا إلى هذا النوع من التقسيم غير المسجوع . ونلاحظ أن تقسيم الجملة أو البيت على هذا النحو يكثر غالبا مع توالى الأحداث ، كما فى البيتين السابقين ، أو مع تعدد الصفات ، كما فى قول امرئ القيس أيضا :

له أيْطَلا ظبيٍ ، وساقا نعامةٍ وإرخاء سَرْحانٍ ، وتقريب تتفُلِ

وربما اتخذ هذا التقسيم شكلا آخر ، يعتمد فيه على إنهاء الأجزاء بحركة ما ، ثم مقابلتها جميعا بحركة أخرى فى الروى . ومن ذلك قول عنترة :

شبيه الليل لونى ، غير أنى بفعلى من بياض الصبح أسنى
جوادى نسبتى ، وأبى وأمى حسامى والسنان ، إذا انتسبنا (١)

ويسهل تقسيم البيتين على النحو التالى :

شبيه الليل لونى /
غير أنى بفعلى /
من بياض الصبح أسنى /

جوادى نسبتى /
وأبى وأمى حسامى والسنان /
إذا انتسبنا .

ويبرز الإيقاع الداخلى فى البيتين من التقابل الحاد بين الكسرة

---

(١) ديوانه ص ٣١ .

الطويلة التى ينتهى بها الجزءان الأولان، والضمة الطويلة التى ينتهى بها الجزء الأخير.

بناء على ما سبق، نرى أن تقسيم الجملة أو البيت إلى أجزاء أو جمل موسيقية على هذا النحو، بدلا من الوصف أو التعبير عن الحدث بالجملة الطويلة المتصلة، يجعل الإيقاع الداخلى للبيت بطيئا، مما يسمح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كل جزء ليتذوقه ويستجلى معنى الخطاب.

وإذا كان للترصيع هذا الدور المهم فى إبداع الدلالة، فإن المغالاة فى الاستعانة به، يصيب الشعر بالتكلف، ويصبح وسيلة إيقاعية مجردة، تطغى على المعنى ذاته فى الخطاب الشعرى. وقد نبه (قدامة ابن جعفر) إلى ذلك، وقال عن الترصيع:

«إنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به، فإنه ليس فى كل موضع بحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود. فإن ذلك إذا كان، دل على تعمد، وأبان عن تكلف» (١).

(٣) التصريع

وتكثر هذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية فى مطلع القصيدة. وهى عبارة عن جعل مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها (٢).

ونماذج التصريع وفيرة فى الشعر الجاهلى، ومنها قول سلامة بن جندل:

هاج المنازل رحلة المشتاق دمن وآيات لبِثْنَ بواقِى (٣)

(١) نقد الشعر ص ٨٣.
(٢) نقد الشعر ص ٨٦.
(٣) ديوانه ق ٢ ص ١٣٤.

وقول أوس بن حجر:

١- أيتها النفس أجملى جزعا إن الذى تحذرين قد وقعا (١)

وقد أكثر امرؤ القيس فى شعره من هذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية. ولم يقتصر التصريع عنده على مطلع القصيدة، وإنما تعداه إلى أبيات مختلفة فيها؛ ففى المعلقة نجد التصريع ــ فضلاً عن المطلع فى قوله:

١٨- أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صَرْمِى فأجملى (٢)

وقوله:

٢١- أغرك منى أن حبك قاتلى وأنك مهما تأمرى القلبَ يفعلِ (٣)

وقوله:

٤٦- ألا أيها الليل الطويل ألا أنجلى بصبح، وما الإصباح منك بأمثل (٤)

وقد لاحظ النقاد القدماء كثرة التصريع فى شعره. وجعله قدامة أكثر من كان يستعمل التصريع على هذا النحو. قال:

«وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله من الشعر» (٥)

ويؤكد النظر إلى ديوان امرئ القيس ملحوظة قدامة السابقة؛ فقد وقع التصريع فى المطلع فى ٢٣ قصيدة من مجموع قصائد الديوان الأربع والثلاثين، أى أن قصائده مصرعة المطلع تبلغ حوالى ٦٧٪ من مجموع قصائد الديوان. أضف إلى ذلك أن الغالبية العظمى من قصائده غير المصرعة ليست إلا مقطوعات قصار، لا تكاد أبياتها تجاوز أصابع اليد الواحدة.

---

(١) ديوانه ص ٣٢.
(٢) ديوانه ص ٣٢.
(٣) ديوانه ص ٣٢.
(٤) ديوانه ص ٣٦.
(٥) نقد الشعر ص ٨٦.

وأغلب الظن أن الشاعر لا يعمد إلى التصريع فى شعره عمدا، وإنما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشطر الأول) على ضرب معين، فيلحق به العروض وزنا وتقفية. وهذا الإلحاق لا يكون كذلك على حساب المعنى، فالراجح أن «الشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه، كما يفعل المبتدىء فى تعلم لغة جديدة، ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها، وتأتيه منظومة غالبا»(١).

ونلاحظ كذلك أن هذه (الوثبة) تتميز غالبا بالهدوء والاتزان فى مطلع القصيدة. وهو ما يعطى فرصة لوقوع التصريع فى هذا الموقع. وإن صح القول بتميز (الوثبة الانفعالية الشعرية) بالهدوء والاتزان غالبا فى مطلع القصيدة، أمكننا ــ فى ضوء ذلك ــ تفسير ما نلاحظه من ارتفاع معدل تكرار الحركات الطويلة فى ذلك المطلع نسبيا عن معدله فى سائر أبيات القصيدة، مما يميز المطلع غالبا بالإيقاع البطىء. وهذا يشير إلى التناسب بين (الوثبة) و(الإيقاع) تناسبا طرديا.

وكثرة الحركات الطويلة فى المطلع يعنى طول مدة الاستغراق الزمنى للنطق بها؛ فالحركة الطويلة ــ أيا كان نوعها ــ أطول مدى من أى صامت، فهى تستغرق من ٢٢٥ ــ ٣٥٠ م/ث (٢)، بينما تتراوح مدة

١٠٠٠

النطق بالصوامت ٦٠ ــ ١٧٠ م/ث (٣).

١٠٠٠

(١) مصطفى سويف (دكتور): الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ص ٣٠٣.

(٢) التشكيل الصوتى فى اللغة العربية ص ١١٥.

(٣) المرجع السابق ص ٥، ٥٩.

وبين يدى الآن شواهد كثيرة على ما لاحظته فيما سبق، منها مطلع قصيدة (الحطيئة) التى يمدح فيها شماسا ويذكر الزبرقان، وهو:

عفا مسحلان من سليمى فحامره تسمشّى به ظلمانُه وجآذره(١)

إذ يبلغ عدد الحركات الطويلة فى هذا المطلع تسع حركات، بينما يتراوح معدلها فى بقية أبيات القصيدة من ٤ــ٦، وقلما جاوز ذلك بحركة أو حركتين.

أو هذا المطلع من قصيده أخرى له:

لمن الديار كأنهن سُطُور بلوى زَرُودَ سَفَى عليها المُورُ(٢)

حيث يصل عدد الحركات الطويلة إلى تسع حركات كذلك، بينما يتراوح عددها من ٤ــ٥ فى سائر أبيات القصيدة، وقلما بلغ هذا العدد.

ونلاحظ أن بحر القصيدة لا يؤثر فى ارتفاع هذا العدد أو نقصانه؛ فالأولى من بحر الطويل والثانية من بحر الكامل.

تبقى هذه الظاهرة خاضعة ــ إذا ــ لما لاحظناه، وهو تميز المطلع بارتفاع عدد الحركات الطويلة فيه.

وليس مصادفة هنا أن تجمع المطالع السابقة بين ارتفاع معدل الحركات الطويلة والتصريع فى آن واحد. فلعل ذلك يرتبط بغلبة الجانب الموسيقى أو الإيقاعى التطريبى على الوثبة الشعرية الأولى.

وربما استطاع الإحصاء الذى أجريته على القصائد العشر الأولى من ديوان امرئ القيس ــ باعتبارها عينة من شعر من اشتهر

(١) ديوانه ق ٢ ص ١٩ مسحلان: اسم واد. حامر: اسم واد كذلك. ظلمانه: نعمانه. الجآذر: أولاد البقر.

(٢) ديوانه ق ٣ ص ٢٦ اللوى: ماالتوى من الرمل. زرود: اسم موضع. المور: التراب الدقيق.

بالتصريع ــ أن يجعل من تلك الملحوظة نتيجة جديرة بالاهتمام.

وأود الإشارة هنا إلى أننى قد اقتصرت فى هذا الإحصاء ــ على طريقة أخذ العينات ــ على حساب مجموع الحركات الطويلة (=ح ح) فى الأبيات الخمسة الأولى من كل قصيدة، ثم حساب المتوسط، ثم مقارنة المتوسط بعدد حركات المطلع على النحو التالى:

ق ١ (المعلقة)	٥ ب	=	٣٨	ح ح
	المتوسط	=	٧	ح ح
	المطلع	=	٧	ح ح
ق ٢	٥ ب	=	٣٦	ح ح
	المتوسط	=	٧	ح ح
	المطلع	=	٦	ح ح
ق ٣	٥ ب	=	٣٥	ح ح
	المتوسط	=	٧	ح ح
	المطلع	=	٨	ح ح
ق ٤	٥ ب	=	٣٢	ح ح
	المتوسط	=	٦	ح ح
	المطلع	=	٦	ح ح
ق ٥	٥ ب	=	٣٨	ح ح
	المتوسط	=	٧	ح ح
	المطلع	=	٩	ح ح
ق ٦	٥ ب	=	٣٨	ح ح
	المتوسط	=	٧	ح ح
	المطلع	=	٨	ح ح

ق٧	٥ ب	=	٣٨ حح
	المتوسط	=	٧ حح
	المطلع	=	١٠ حح
ق٨	٥ ب	=	٣٣ حح
	المتوسط	=	٦ حح
	المطلع	=	٨ حح
ق٩	٥ ب	=	٣٨ حح
	المتوسط	=	٧ حح
	المطلع	=	١٠ حح
ق١٠	٥ ب	=	٣٨ حح
	المتوسط	=	٧ حح
	المطلع	=	٩ حح

ومن الإحصاء السابق نستنتج ما يلى :ــ

١- تقارب القصائد العشر التى أجرى عليها الإحصاء فى مجموع ما اشتملت عليه أبياتها الخمسة الأولى ــ بعامة ــ من حركات، فمعدلات التكرار من ٣٢ــ٣٨ حح، بالرغم من تباين هذه القصائد فى البحر الشعرى.

٢- يتميز المطلع بخاصة بارتفاع معدل تكرار حح. ويبدو ذلك من مقارنته بالمتوسط؛ فهو يفوق المتوسط فى كثير من الحالات. فإذا كانت صورة المتوسط دائما هى التراوح بين ٦ــ٧حح، فإن المطلع يتراوح غالبا بين ٨ــ١٠حح.

ولعل قياس المتوسط فى المقدمة الطللية بالذات من أهم ما يدعم ما لاحظناه من البطء النسبى لإيقاع المطلع؛ فالمقدمة الطللية تتسم ــ بعامة ــ بهذا البطء النسبى إذا قورنت بإيقاع الأجزاء الأخرى من

القصيدة. وذلك أن المقدمة الطللية ليست فى جوهرها إلا وقفة متأملة مستغرقة فى الماضى الذى ضاع، يحلو معها استحضار الذكريات، وتعديد المواضع، وتشخيص الأطلال. وليس التعلق بتلك الذكريات، والإلحاح على إحصاء المواضع، وإطالة البكاء عليها، إلا انعكاس لثورة الشاعر على حاضره وخوفه من المصير المجهول فى آن معا.

هذه الوقفة المتأملة بدت فى ثوبها اللغوى الإيقاعى الطبيعى، فكثرت الحركات الطويلة والمقاطع المفتوحة: طويلة أو قصيرة.

ويقودنا الحديث عن بطء الحركة الإيقاعية فى المطلع، وارتباط ذلك بحالة الشاعر النفسية، ووقوع التصريع، يقودنا إلى ملحوظة أخرى مهمة. فإذا صح القول بأن القصيدة الواحدة تحتوى على عدد من المطالع الداخلية بقدر عدد المحاور الموضوعية التى تدور حولها، أمكننا ــ على أساس معيار تردد الحركات الطويلة وارتباطه بالحركات الإيقاعية ــ الكشف عن حقيقة خفية، هى أن المطلع الداخلى لا يفصل بين جزئين مختلفين من القصيدة عن طريق معناه فحسب، وإنما عن طريق اختلاف حركته الإيقاعية عن آخر بيت أو بيتين من الجزء السابق؛ كأنما ينبه الشاعر بهذا الاختلاف إلى نهاية جزء من القصيدة وبداية جزء جديد.

ولنأخذ ــ مثالا على ذلك ــ معلقة امرئ القيس. فلو قارنا: بين الأبيات: ٩، ١٨، ٢٢، ٤٣، ٤٩، ٦٧

(والتى تمثل المطالع الداخلية على أساس تقسيم المعلقة إلى أجزاء موضوعية سبعة)

والأبيات: ٨، ١٧، ٢١، ٤٣، ــ، ٤٨، ٦٦

(وهى نهاية الأجزاء السبعة).

للاحظنا اختلافا شبه متصل فى الحركة الإيقاعية بين المجموعتين يسهل ملاحظته والتنبه إليه عندما يشتد التفاوت بينهما فى عدد الحركات الطويلة، وما ينشأ عن ذلك من بطء الإيقاع أو سرعته، وصعود النغمة أو هبوطها. فلو قارنا بين خاتمة الجزء الرابع من المعلقة:

٤٣-ألا ربّ خَصْم فيك ألوى رددتُه نصيحٍ على تعذاله غير مُؤْتَلِ

٤٤-وليلٍ كموج البحر أرخى سُدُولَه عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

لواجهتنا تلك المقابلة الحادة بين بطء الإيقاع وصعود النغمة فى البيت الأول، وسرعة الإيقاع وهبوط النغمة فى البيت الثانى.

والحق أن هذه المقابلة قد تقع بين أبيات الجزء الواحد كذلك، فلو قارنا بين قوله فى مطلع الجزء السادس:

٤٩-وقد أغتدى والطيرُ فى وُكُناتها بمنجردٍ قَيْدِ الأوابدِ هيْكَلِ

وقوله فى البيت التالى له مباشرة:

٥٠-مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معا كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ من عَلِ

للاحظنا بطء الإيقاع وصعود النغمة فى البيت الأول، فى مقابل سرعة الإيقاع وهبوط النغمة فى البيت الثانى. فالأول يحتوى على ست مقاطع صوتية طويلة، بينما لا يحتوى الثانى إلا على مقطعين اثنين فقط.

وترتبط هذه المقابلة الصوتية بما بين البيتين من مقابلة معنوية؛ فالأول حديث عن العدو بفرس ضخم، والثانى حديث عن سرعة ذلك الفرس وصلابته.

بل إن تلك المقابلة لتبدو ــ أحيانا ــ بين شطرى البيت الواحد، على نحو ما نجد فى البيت الثانى. فلو قارنا بين شطريه، للاحظنا أن

الإيقاع فى الشطر الأول (الذى يصف فيه سرعة الفرس) أسرع منه فى الشطر الثانى (الذى يصف فيه صلابته). فالشطران يتساويان فى عدد المقاطع القصيرة، ولكنهما يختلفان فى المقاطع الطويلة؛ فهى فى الشطر الأول مغلقة دائما، بينما يحتوى الشطر الثانى ــ إلى جانب المقاطع المغلقة فيه ــ على مقطعين مفتوحين. ومن هنا يبدو تأثير كل من الحركات الطويلة والكيف المقطعى ــ عند تشابه الكم ــ فى حركة الإيقاع واختلاف لونه بين أبيات القصيدة الواحدة، بل بين شطرى البيت الواحد أحيانا.

على أية حال، فإن تلك محاولة لربط التصريع بالحالة النفسية للشاعر، فهو ليس حلية شكلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه للإيقاع فى مقدمة قصيدته على وجه الخصوص. ووقوف النقاد والبلاغيين القدماء عند المطالع المستحسنة معروف مشهور.

ومن الملحوظات المفيدة فى هذا الشأن تلك الملحوظة الجيدة البسيطة لقدامة بن جعفر فى قوله:

«وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك (يعنى التصريع) لأن بنية الشعر إنما هى التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له فى باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر» (١).

وهو تأكيد على الدور الموسيقى للتصريع فى تمييز بنية الشعر عن بنية النثر.

---

(١) نقد الشعر ص ٩٠